

Feindbilder im Hellenismus.

Untersuchungen der Figuren des ‚Kleinen Attalischen Weihgeschenks‘

Henriette Engel

Humboldt-Universität zu Berlin

Von nun an nannte er sich basileus, König. Und auch wenn diesem militärischen Erfolg rasch solche über die Seleukiden folgten, so sollte doch dieser und ein weiterer, sehr viel später erfochtene Galliersieg zum eigentlichen Triebmittel für die Selbstdarstellung der Attalidendynastie werden: Die Überwindung eines Gegners, der in griechischen Augen besonders ‚barbarische‘ Züge besaß, erlaubte einen Brückenschlag zu berühmten historischen Vorbildern – den glorreichen Siegen des 5. Jh. v. Chr. über die Perser.¹

DIE Kleinen Gallier² zeigen uns Bilder von Verwundeten, Sterbenden oder Toten – unter modernen Gesichtspunkten Bilder des Schreckens, die man höchstens durch die Distanz der Fiktion oder einer Nachrichtensendung sehen möchte. Dort, wo man sie außerhalb von Film und Fernsehen antrifft – in der Kirchenkunst oder in politisch geprägten Denkmälern, erscheinen sie zum Gedenken an Märtyrer oder im Krieg Gefallene. Im Zentrum dieses Artikels steht eine genaue Betrachtung der Skulpturen hinsichtlich ihres ursprünglichen Kontextes, um somit die antike Sichtweise auf solche Weihgeschenke zu rekonstruieren. Dabei werden besonders die Faktoren, die die antiken Betrachter beeinflusst haben könnten, aufgeschlüsselt und mit den Skulpturen bzw. deren Wirkung in Verbindung gebracht: Denn ebenso wie die Werte, Erfahrungen und Traditionen unserer Zeit unsere Ansichten und Empfindungen prägen, befanden sich Menschen seit jeher im Wirkkreis ihrer Kultur und deren Einflüssen.

Die im Text angeführten Abbildungen befinden sich ab Seite 48.

¹Schalles 2011, 118.

²Die Bezeichnung Kleine Gallier benennt die Skulpturen des ‚Kleinen Attalischen Weihgeschenks‘ und soll weder eine Identifikation der Figuren noch eine Minderung ihrer Bedeutung implizieren. Die Beschreibung als ‚Klein‘ wird von der allgemein gültigen Unterscheidung der Kleinen und Großen Attalischen Weihgeschenke abgeleitet, eine Bezeichnung, die sich auch einzig auf die Größe der einzelnen Figuren bezieht, so beispw. Andreae 1998, 192. Die Interpretation als Gallier bezieht sich dabei auf den Anlass ihrer Weihung, vgl. Anm. 1.

Die zehn unterlebensgroßen Statuen der Kleinen Gallier stellen eine Gruppe von römischen Marmorkopien des Kleinen Attalischen Weihgeschenks dar, einer größeren Gruppe von Bronzestatuen auf der Athener Akropolis, gestiftet und geweiht durch Mitglieder der namensgebenden Dynastie der Attaliden, die in Pergamon ansässig waren.³ Das Kleine Attalische Weihgeschenk stellt in vier Gruppen Schlachtenszenen dar, die – sowohl durch mythisch-allegorische und ereignishistorische Bezüge als auch durch die Schilderung der Feinde der aktuellen politischen Situation – Gegner der göttlichen Ordnung und der griechischen Kultur zeigen. Diese vier Gruppen sind in der antiken Literatur u. a. durch den Reiseschriftsteller Pausanias überliefert, der bei seinem Besuch in Athen um 140 n. Chr. auf der Akropolis dieses Denkmal noch gesehen hat.⁴

In seinen Beobachtungen beim Abschreiten des Denkmals beschreibt er die dargestellten Gruppen: den Kampf der Götter gegen die Giganten und der Griechen gegen die Amazonen, das Gefecht gegen die Perser bei Marathon und auch die Zerstörung der Gallier in Mysien.⁵ Neben dem gemeinsamen Fundort der zehn relativ sicher zugeordneten römischen Kopien verbindet diese auch ihre geringe Größe von nur etwas über einem Meter und die gemeinsame Thematik.⁶ Von den Getöteten und Unterliegenden werden einer als Gigant (Abb. 1), drei als Perser (Abb. 2. 5. 6), fünf als Gallier (Abb. 3. 4. 7. 8. 9) und die einzige weibliche Figur als Amazone (Abb. 10) identifiziert.⁷

Ihre Zugehörigkeit zum Kleinen Attalischen Weihgeschenk, das Pausanias beschreibt, liegt daher in der inhaltlichen Übereinstimmung der vier Gruppen wie auch ihrer ungewöhnlichen Größe begründet, die der literarischen Überlieferung entsprechen.

Bei der Betrachtung der zugewiesenen Kopien fällt auf, dass sie ausschließlich die unterliegenden Parteien aus vier Schlachtszenen zeigen. Seit solche Szenen in der Großplastik thematisiert werden, treten darin auch sterbende Krieger auf. Sie behandeln Bildtraditionen, die aus einer gemeinsamen Erfahrung heraus entstanden sind. Diese werden in den Darstellungen sichtbar gemacht, wobei bestimmte Motive herausstechen und durch stetige Wiederholung an Prägnanz gewinnen. Das Motiv des sterbend Niedergesunkenen, wie es sowohl aus dem Großen⁸ als auch dem Kleinen Attalischen Weihgeschenk

³Die Anzahl der Statuen der ursprünglichen Weihung lässt sich aus den überlieferten Kopien nicht ermitteln. Diese Frage ist eine der zentralen in der Forschung um diese Statuen, ebenso wie die Datierung und Vorschläge zur Rekonstruktion ihrer Anordnung und Aufstellung.

⁴Andreae 1998, 187.

⁵Paus. I 25.2: πρὸς δὲ τῷ τείχει τῷ Νοτίῳ γιγάντων, οἱ περὶ Θράκην ποτὲ καὶ τὸν ἰσθμὸν τῆς Παλλήνης ὤκησαν, τούτων τὸν λεγόμενον πόλεμον καὶ μάχην πρὸς Ἀμαζόνες Ἀθηναίων καὶ τὸ Μαραθῶνι πρὸς Μήδους ἔργον καὶ Γαλατῶν τὴν ἐν Μυσίᾳ φθορὰν ἀνέθηκεν Ἀτταλος, ὅσον τε δύο πηχῶν ἑκαστον. ἔστηκε δὲ καὶ Ὀλυμπιόδωρος, μεγέθει τε ὧν ἔπραξε λαβῶν δόξαν καὶ οὐχ ἥκιστα τῷ καιρῷ, φρόνημα ἐν ἀνθρώποις παρασχόμενος συνεχῶς ἐπτακόσι καὶ δι' αὐτὸ οὐδὲ ἐν χρηστὸν οὐδὲ ἐς τὰ μέλλοντα ἐλπίζουσι.

⁶Grüßinger 2011, 513–514; Smith 1991, 102; Stewart 2004, 142.

⁷Bei der Identifikation der ‚Kleinen Gallier‘ besteht weitgehend Einigkeit: Alscher 1957, 94; Hölscher 1985, 123; Bringmann 1995, 67; Müller 2002, 185–194; Kunze 2002, 221; Grüßinger 2011, 513–516. Umstritten sind dabei höchstens der Gallier in Aix und die Amazone: Andreae 1998, 189 sowie Andreae 2001, 168–171.

⁸Abbildung siehe [link](#).

(Abb. 9) überliefert ist, wurde beispielsweise schon seit der späten Archaik bzw. dem Übergang zur Klassik verarbeitet (Abb. 11).⁹

Selbst in einer Zeit, in der Pergamon sowohl kulturelles wie auch politisches Zentrum ist, tritt das Motiv des Sterbenden wiederholt auf: Im großen Fries des Pergamon-Altars findet man unter anderen im Ostfries hinter dem Apollon einen Sterbenden (Abb. 12).¹⁰ Der Vergleich mit diesem verdeutlicht gleichzeitig die Aussage der sterbenden Gallier aus den Anathemen, denn der Fries zeigt hier nicht nur den Unterlegenen, sondern auch dessen Gegner. Dieser wendet sich jedoch bereits mit dem Rücken zu dem Gefallenen, das heißt, von diesem geht keine Gefahr mehr aus. Die Endgültigkeit der Situation wird damit präzisiert.¹¹ Solche Wiederholungen gibt es aber auch innerhalb der Kleinen Gallier selbst in dem relativ kleinen Umfang, der durch die erhaltenen römischen Kopien repräsentiert wird. So ist bei der näheren Betrachtung der Figuren die ähnliche, nur seitenverkehrte Haltung der beiden Perser in Aix und im Vatikan aufgefallen (Abb. 5. 6).¹²

Trotz des fragmentarischen Erhaltungszustandes kann man erkennen, dass das Grundmotiv ihrer gekrümmten Haltung bestehen bleibt. Zusammen mit ihrem Gesichtsausdruck, der durch die stark zusammengezogenen Augenbrauen und den leicht geöffneten Mund einen Ausdruck zeigt, der generell als Zeichen von Angst, Schmerz und Verzweiflung zu verstehen ist,¹³ wird diese Körperhaltung als ein Bild der Unterwerfung charakterisiert.¹⁴ Ein weiteres ‚Paar‘ bilden die beiden nach hinten fallenden Gallier in Venedig (Abb. 4. 7).¹⁵ Beide befinden sie sich in einer nach hinten gestürzten Pose, als ob sie beim Zurückweichen vor einem Gegner gestürzt wären und sich gerade noch mit einer Hand abgefangen hätten. Dieses Motiv kann man durch verschiedene Ergänzungen des erhobenen Armes dem Thema entsprechend leicht verändern. Diese *similitudo*, *imitatio* und *variatio* sind rhetorische Mittel, die hier Anwendung finden, um auf diese Weise mehrere gleichartige Realitäten innerhalb eines Ensembles zu zeigen. Durch gezielte Wiederholung des Grundmotivs bei leichter Veränderung wird die Aussage des ganzen Bildes nur umso differenzierter und vielschichtiger, der Unterlegene wird nicht nur als solcher präsentiert, sondern darüber hinaus auf mehreren Ebenen charakterisiert.¹⁶

Generell war das Motiv des Zurückweichenden und dabei gestürzten Unterliegenden als solches im Repertoire der griechischen Kampfdarstellungen bekannt, wie beispielsweise ein Grabrelief aus der späten Klassik vom Kerameikos in Athen (Abb. 14) zeigt. Die Grabstele des Dexileos ist nicht nur als fest datiertes Denkmal (394 v. Chr.) von Bedeu-

⁹Howard 1983, 483 vergleicht den Sterbenden Gallier in Rom mit dem sterbenden Krieger im linken Zwickel im Ostgiebel des Aphaia-Tempels in Ägina. Dies soll zeigen, wie etabliert dieses Motiv mit der Zeit war.

¹⁰Künzl 1971, 40; Wenning 1978, 53 und Kunze 2002, 224 sprechen den Vergleich des großen Sterbenden Galliers an. Ersterer und letzter sehen eine relativ enge Anlehnung, Wenning betont stärker die Unterschiede. Diese sind aber letztlich, wie beim Krieger in Ägina, eher den Eigenschaften der unterschiedlichen Gattungen zuzuschreiben.

¹¹Dies gilt natürlich unter der Voraussetzung, dass die Rekonstruktion am Fries in etwa der antiken Situation entspricht.

¹²Stewart 2004, 8.

¹³Stewart 2004, 156.

¹⁴Vergleiche dazu spätere kaiserzeitliche Darstellungen von unterworfenen Barbaren als kauernde Barbaren zu Füßen des Kaisers (z. B. ein Fragment der Statue eines Kaisers, traianisch oder hadrianisch, mit unterworfenem Barbar, Agora Museum, Athen: Stewart 2004, 177 Abb. 205).

¹⁵Stewart 2004, 8.

¹⁶Stewart 2004, 146, ähnlich Kunze 2002, 226 Anm. 1304.

tung¹⁷, sondern bildet darüber hinaus in einer Zweikampfgruppe einen Griechen auf einem sich aufbäumenden Pferd und darunter einen rückwärts, bzw. in dem eher flachen Relief seitlich zu Boden gegangenen Unterliegenden ab, der – sich vor den Hufen des Pferdes schützend – den einen Arm vor das Gesicht erhoben hat. Diese Kombination wurde bis in römischer Zeit dargestellt, zum Beispiel auf den vielfigurigen Schlachtensarkophagen.¹⁸ Durch diese beiden zeitlich rahmenden Beispiele werden die zwei pergamenischen kleinen Gallier als Bindeglied dieser Bildtradition präsentiert. Zudem wurde dieses Motiv, wie schon das des Sterbenden Galliers, am Großen Fries des Pergamonaltars verarbeitet (Abb. 13). Hier ist einer der Giganten ganz analog zu dem bärtigen, fallenden Gallier dargestellt.¹⁹ Dadurch wird sowohl die Interpretation des dargestellten Themas eindeutiger, als auch die Bedeutung der pergamenischen Kunst an sich prägnanter. Zudem wurden hier bewusst Wiederholungen formaler Motive eingesetzt, um bestimmte Aussagen und Themen für alle vier Gruppen zu vereinheitlichen. Von den insgesamt zehn Kopien stellen vier Figuren, einer aus jeder Gruppe, bereits Tote dar, von denen drei in relativ ähnlicher Pose gezeigt werden (Abb. 1. 3. 10). Alle liegen ausgestreckt auf dem Rücken, ein Arm ist über dem Kopf abgelegt, der andere neben dem Körper, ein Bein stärker angewinkelt und zur Seite gekippt, das andere etwas gerader vom Körper weggestreckt.²⁰ Selbst der auf der Seite liegende tote Perser²¹ folgt in Ansätzen diesem Muster, zumindest in der Art, wie er seine Beine anwinkelt bzw. ausstreckt (Abb. 2).

So wurde in den Kopien aus jeder Gruppe ein Toter ausgewählt, um sie in ihrer Gesamtheit als Besiegte darzustellen. Das hier als Ausdruck des Todes umgesetzte Motiv ähnelt stark dem von Schlafenden, wie zum Beispiel dem Barberinischen Faun (Abb. 16) im Vergleich mit dem toten Giganten²² oder der Skulptur der Schlafenden Ariadne im Vatikan²³ (Abb. 15) als Vergleich zur toten Amazone.²⁴

Das Motiv des tot Daliegenden wird besonders deutlich bei einem Blick auf die Gesichter: Die oberen Lider sind fast geschlossen, sodass nur noch ein schmaler Schlitz das Auge erkennen lässt. Dadurch wird betont, dass die Figuren nicht einfach nur schlafen; sonst wären sie wohl geschlossen dargestellt worden. Dieses Motiv wird besonders prägnant im Vergleich mit der stilistischen Gestaltung der Gesichter der noch kämpfenden oder flehenden Figuren.²⁵ Die Gesichter der Toten tragen beruhigtere Züge einer eher klassizistisch anmutenden Formsprache, im Gegensatz zu den pathetischen, von Angst und Schmerz verzerrten Gesichtern der übrigen Gallier.²⁶

¹⁷Bäbler 2004, 132.

¹⁸Pirson 2002, 81.

¹⁹Künzl 1971, 40. Diese Bezüge der Kleinen Gallier zum Großen Fries unterstützen außerdem die Interpretation der Gigantenschlacht als Analogie zu den Kämpfen gegen die Gallier.

²⁰Stewart 2004, 8. 146.

²¹Müller 2002, 189–190; Stewart 2004, 9; Grüßinger 2011, 516 Kat. 5.37.

²²Müller 2002, 190–191; Stewart 2004, 8; Grüßinger 2011, 516 Kat. 5.36.

²³Abbildung bei Andreae 2001, Taf. 71.

²⁴Kaminski 1999, 102. Die Bezeichnung dieser Figur als Amazone ist umstritten, dazu Kaminski 1999; Müller 2002, 191–192; Stewart 2004, 9.

²⁵Kaminski 1999, 100. 107–108.

²⁶Anders Kunze 2002, 226 Anm. 1304, der bei dem Giganten und dem toten Gallier den Ausdruck von Schmerz und Verzweiflung noch im Tod sieht und die beschriebenen ruhigen Gesichtszüge nur bei der Amazone und dem Perser beschreibt. Da der Kopf des sterbenden Galliers nicht sicher zu diesem Kopiensatz gehört, da er u. a. auch stilistisch anders gearbeitet ist, wird er hier nicht mit in den Vergleich mit eingezogen. Stewart

Unabhängig von einer konkreten Künstlerzuweisung zeigen die Kleinen Gallier einige Merkmale in ihrer Gesamtgestaltung und ihrem Aufbau, die sie von den Großen unterscheiden. Wie vielfach diskutiert und dargelegt wurde, sind die beiden Skulpturen der Großen Gallier in einer Weise konzipiert, der eine in sich gedrehte Komposition der einzelnen Figuren, aber auch der Gruppe Ludovisi insgesamt zu Grunde liegt, sodass es für das Verständnis erforderlich ist, diese zu Umschreiten. Eine Hauptansichtsseite kann dabei kaum festgemacht werden.²⁷ Anders verhält es sich bei den Kleinen Galliern, die nicht mehr eine ausgeklügelte Komposition zeigen, bei der ein Umschreiten der Figuren zum vollständigen Verständnis notwendig ist. Vielmehr scheinen die Kleinen Gallier als eine auf eine Bildfläche projizierte Abfolge von ausdrucksvollen Motiven verschiedener Aktionen.²⁸ Dabei vollführen sie zum Teil ebenfalls sehr starke und in divergierende Richtungen ausgreifende Gesten, jedoch genügt oftmals ein Blickwinkel, um deren volle Wirkung zu erfahren. Anhand der beiden fallenden Gallier kann man dies nachvollziehen, denn ihre Aktion ist nur beim Blick auf ihre Seiten erkennbar (Abb. 4. 7), blickt man ihnen frontal entgegen wird die Geste unverständlich.²⁹ Aus der Ferne müssen die Statuen als eine Aneinanderreihung von Silhouetten mit ausdrucksstarken und pathetischen Gesten gewirkt haben, ähnlich wie die Gigantenschlacht am Großen Fries des Pergamonaltars.³⁰

* * *

Plinius berichtet von der Darstellung der Schlachten des Attalos und des Eumenes gegen die Gallier.³¹ Er präzisiert nicht, um welchen Attalos und Eumenes es sich dabei handelt. Um zu klären, welche Könige gemeint sein könnten, muss zuerst ein Blick auf die politisch-historische Situation Pergamons im 3. und 2. Jh. v. Chr. geworfen werden. Pergamon war für politische Überlegungen günstig geografisch gelegen, weshalb Alexander der Große, als er dieses Gebiet auf seinem Feldzug durch Kleinasien und weiter Richtung Osten eingenommen hatte, sogleich einen makedonischen Stadthalter einsetzte.³² Nach dem Untergang des Alexanderreichs und dem Zerfall in die Diadochenreiche wurde Pergamon von dem Burgherrn Philetairos (302/281–263 v. Chr.) verwaltet. Dieser verstand es, den politischen Rang der Stadt geschickt in dem schwierigen Machtkampf der verschiedenen umliegenden Herrschaftsgebiete zu etablieren und zu festigen.³³ Das zunächst noch sehr kleine Pergamon, dessen Gebiet sich in dieser Zeit auf die Stadt selbst und ihre direkte Umgebung beschränkte, ließ von Anfang an die Absicht erkennen, die Kunst als Mittel einzusetzen, um seinen politischen Anspruch zur Geltung zu bringen.³⁴

Datierung des
Weihgeschenks

2004, 139–140 betrachtet dazu beispielsweise die Bohrungen in den Augen, die beim Sterbenden als einzigem vorhanden sind.

²⁷ Alscher 1957, 48. 53–55; Wenning 1978, 6–7; Schalles 1985, 90–95; Andrae 2001, 92–93; Kunze 2002, 20–42.

²⁸ Kunze 2002, 223–224; Winkler-Horaček 2011, 142–143. Kunze führt u. a. auch den Vergleich der beiden Gallier an, wie auch Stewart 2004, 9.

²⁹ Abbildungen frontal s. Stewart 2004, 7 Abb. 16–17.

³⁰ Vgl. u. a. Alscher 1957, 95–100 und Kunze 2002, 223–226, die die Kleinen Gallier als Werke beschreiben, die schon deutliche Tendenzen des späten Hellenismus aufweisen, beschreiben.

³¹ Plin. HN XXXIV 84: *plures artifices fecere attali et eumenis adversus gallos proelia, isigonus, pyromachus, stratonicus, antigonus, qui volumina condidit de sua arte.*

³² Radt 2011, 27.

³³ Zimmermann 2011, 20–21; Radt 2011, 29, zu Philetairos, s. Mehl 1999.

³⁴ Andrae 2001, 35–36 und Radt 2011, 29; Zimmermann 2011, 21–22. Letztere führen Beispiele von Stiftungen und Geschenken schon unter Philetairos für Städte der unmittelbaren Umgebung (Pitane, Aigai), etwas weiter entfernte Orte (Kyzikos) und sogar für das panhellenische Heiligtum von Delphi auf, womit er als

Philetairos' Politik gilt als Vorläufer für das Repräsentationsverhalten und die Kulturpolitik der späteren pergamenischen Herrscher, deren wichtigste Elemente die Präsenz in den überregionalen Heiligtümern und die auf diese Weise dokumentierte Selbstverpflichtung gegenüber den griechischen Kulturtraditionen ebenso wie die ständige Präsenz der Herrscher selbst in Form von Statuen und Festen in den einzelnen Stadtgemeinden waren.³⁵ Die folgenden Machthaber der Stadt schafften es, das Herrschaftsgebiet sukzessive auszubauen und sich zunehmend von der Vorherrschaft anderer Diadochenreiche zu lösen.³⁶

Programmatisch für die Herrschaftslegitimation der Pergamener sollte jedoch nicht ein im Prinzip innergriechischer Konflikt unter den Diadochenreichen sein, sondern eine von außen eindringende Gefahr: Seit den 80er Jahren des 3. Jhs. v. Chr. drangen von Norden kommende Keltenstämme, Galater bei den Griechen, in das Gebiet ein.³⁷ Sie siedelten sich im zentralanatolischen Hochland an, unternahmen wiederholt Raubzüge in die angrenzenden Gebiete und forderten Tribute.³⁸ Die erste große Tat Attalos' I., auf die sich die Herrschaftslegitimation der Attaliden von da an stützen sollte, war der Sieg über diese Keltenstämme im Jahr 238/237 v. Chr. an den Quellen des Kaikos.³⁹ Dieser Sieg hatte große politische wie auch kulturelle Auswirkungen zur Folge. Zum einen beendete er die noch unter Eumenes I. geleisteten Tributzahlungen an die Gallier. Außerdem kam es in weiteren Schlachten 230/228 v. Chr. zum endgültigen Sieg über das benachbarte Diadochenreich der Seleukiden und damit zur festen Etablierung Pergamons als politische Macht unter den hellenistischen Staaten.⁴⁰

Darüber hinaus waren diese Siege, insbesondere der erste ausschlaggebender Anlass für eine Vielzahl von Weihungen und Ehrungen, die die griechische Kunst dieser Zeit stark prägten. Die in Pergamon entstehende Bildhauerschule nahm dabei bedeutenden Einfluss.⁴¹ In der Regierungszeit Eumenes' II. (197–159 v. Chr.) kam es wiederum zu schweren Auseinandersetzungen mit gallischen Stämmen. 166 v. Chr. konnte Eumenes zusammen mit seinem Bruder Attalos, der nach seinem Tod die Regierung übernahm (159–138 v. Chr.), diese in Phrygien vernichtend schlagen.⁴² Dadurch verteidigte er nicht nur sein Herrschaftsgebiet vor den eindringenden Barbaren, sondern behauptete die Macht-

großer Wohltäter die benachbarten Städte diplomatisch an sich band, sich auf dem griechischen Festland zudem betont griechisch gab.

³⁵ Zimmermann 2011, 23.

³⁶ Radt 2011, 29–30.

³⁷ Zu den Kelten in Kleinasien: Strobel 1999. Zu den Kelten als Plünderer von Heiligtümern: Cain und Rieckhoff 2002, dabei zum Angriff auf Delphi bes. 53.

³⁸ Radt 2011, 30; Zimmermann 2011, 21. Zum Teil wurden sie auch als Söldner in die inneren Konflikte der griechischen Staaten mit hineingezogen.

³⁹ Strobel 1999, 394–399; Schalles 2011, 118–121.

⁴⁰ Radt 2011, 30; Schalles 2011, 118–121; Zimmermann 2011, 25.

⁴¹ Radt 2011, 30; Zimmermann 2011, 26. Bienkowski 1908, 37; Stewart 2004, 69–75. 181; Smith 1991, 100 schlagen dies auch als Anlass für die Entstehung der Kleinen Attalischen Weihgeschenke vor. Nach Kunze 2002, 222 Anm. 1283 beschränken sich die aufwendigen Stiftungen dieser Zeit nur auf die panhellenischen Heiligtümer, vor allem Delos und Delphi, vgl. dazu Schalles 1985, 104–127.

⁴² Radt 2011, 36–37. Auf die ab der Regierung Eumenes II. auftretenden Bündnisse und auch Auseinandersetzungen Pergamons mit Rom kann hier nicht ausführlicher eingegangen werden. Es soll nur angemerkt werden, dass die Hoffnungen Roms, Pergamon werde den Galliern unterliegen und die anderen griechischen Städte in Kleinasien von diesem abfallen, sich nicht erfüllt haben. Dieser Sieg war folglich für die Festigung der Herrschaft Pergamons von höchster Wichtigkeit ebenso wie dessen Präsentation, denn je schlechter das Verhältnis zu Rom wurde, umso notwendiger war es, eine feste Herrschaft im griechischen Osten zu legitimieren. Vgl. dazu Zimmermann 2011, 39.

position Pergamons sowohl gegenüber den Machtblöcken in Kleinasien und Griechenland, als auch gegenüber der neuen aufstrebenden Macht Roms, die im 2. Jh. v. Chr. ihre Fühler spürbar bis nach Kleinasien auszustrecken begann.⁴³ Gleichzeitig versicherte er sich dadurch der Gefolgschaft der griechischen Städte Kleasiens, die ihn mit Ehrungen überschütteten.⁴⁴ Dieser Sieg und die Größe der bestandenen Gefahr waren von großer Bedeutung für die gesamte Griechenwelt und besonders für die Gebiete Kleasiens und legten damit auch die Grundlage für die Verbindung zu dem berühmten historischen Vorbild der Besiegung der Perser im 5. Jh. v. Chr. durch die Athener.⁴⁵ Der im Kleinen Attalischen Weihgeschenk umgesetzte allegorische Vergleich von wilden Völkern, die die göttliche Ordnung stören und deswegen vernichtet werden müssen, hätte damit ein Vorbild: der Pergamonaltar, der allgemein schon etwas früher datiert wird, zeigt in gewaltigen Ausmaßen die Gigantenschlacht, die sich in dem späteren Weihgeschenk wiederfindet.⁴⁶ Obwohl man letztlich keine endgültigen Beweise für die eine oder andere Datierung finden wird, sprechen mehr Hinweise für die spätere Datierung, demnach das Weihgeschenk von Eumenes II. und seinem Bruder und Thronfolger Attalos III. gestiftet wurde.⁴⁷

* * *

Aufstellung – Anzahl

Neben der Diskussion um Anlass und Stifter des Anathems, wird ebenso die Gesamtkonzeption des Denkmals diskutiert, verbunden mit der Frage, ob es die Darstellung der siegreichen Parteien mit einschließt oder nicht. Die Ansichten und Vermutungen divergieren stark: Rekonstruktionsvorschläge, die die Darstellung der Götter und Griechen ausschließen, begründen sich überwiegend in dem Vergleich dieses Anathems mit dem der Großen Gallier in Pergamon selbst.⁴⁸ In einer solchen Darstellung, bei der den Besiegten keine Sieger direkt gegenüberstehen, würden diese als Unterlegene schlechthin erscheinen. Da die zahlreichste in den Kopien überlieferte Gruppe fünf Statuen der Gallier umfasst, wird von einer Gesamtzahl von mindestens 20 Figuren ausgegangen. Demgegenüber stehen die Rekonstruktionsvorschläge, die die Darstellung der Sieger innerhalb des Anathems mit einschließen.⁴⁹ Je nach Ausgewogenheit des Kampfes zwischen der

⁴³Radt 2011, 33–37; Schalles 2011, 118.

⁴⁴Radt 2011, 37. Nach Livius (XXXII 5.2) waren diese dem König „beneficiis et muneribusque“ verpflichtet. s. dazu auch Schalles 2011, 121 Anm. 1.

⁴⁵Alscher 1957, 50; Schalles 2011, 118.

⁴⁶Vgl. Radt 2011, 168–169.

⁴⁷Ebenso: Alscher 1957, 95; Hölscher 1985, 123; Andrae 1998, 186; Andrae 2001, 168; Cain und Rieckhoff 2002, 58; Müller 2002, 184; Cain 2006, 85; Kunze 2002, 222; Grüßinger 2011, 513; Schalles 2011, 119.

⁴⁸Für eine Darstellung des pergamenischen Anathems ohne Gegner u. a. Schober 1936, 123; Künzl 1971, 28; Wenning 1978, 47–48; Hölscher 1985, 120–123; Schalles 1985, 79–80 Anm. 491; Fless 2002, 63–65; Kunze 2002, 50; Pirson 2002, 72–73; dagegen nur Özgan 1981, 498. In Bezug auf die Kleinen Gallier beschreibt Pirson 2002, 72–75, wie die dargestellten Verwundeten und Toten bereits die Ergebnisse der Überlegenen zeigen. Mit der bewusst eingesetzten Leerstelle im Weihgeschenk wird der Betrachter angeregt, diese selbst zu ergänzen und kommt gleichzeitig in die Gelegenheit, sich selbst in dieser zu sehen. Die Darstellung des wehrlosen und geschlagenen Feindes stärke dabei noch mehr das eigene Überlegenheitsgefühl, noch dazu, da die Figuren deutlich unterlebensgroß gestaltet sind.

⁴⁹Bienkowski 1908, 66–78 bes. 71–72, schlug sogar die Überlieferung einiger Skulpturen der Griechen in römischen Kopien vor, die aber in der späteren Forschung nicht mehr als sicher zugehörig gesehen werden.

Unterliegenden und der siegreichen Partei schwanken die Vorschläge für die Gesamtanzahl des Weihgeschenks von 50⁵⁰ bis etwas über 100⁵¹ Figuren.

Der Fund verschiedener Basisblöcke an der Südmauer der Athener Akropolis, deren Vergusspuren mit den erhaltenen Kopien in Zusammenhang gebracht wurden, lieferten im Jahr 2004 schließlich handfestere Hinweise auf die Aufstellung des Monuments.⁵² Anhand der gefundenen Fragmente wurde eine Aufstellung von vier langrechteckigen Basen rekonstruiert und über die daraus errechnete Länge des Monuments eine Figurenanzahl von mindestens 132 Skulpturen postuliert.⁵³

Die ursprüngliche Anzahl und Erscheinung des Monuments kann nicht genau festgelegt werden. Es sprechen aber viele Hinweise für eine Schlachtdarstellung, in der sowohl Sieger als auch Besiegte auftreten. Neben dem Befund der Basenblöcke ist die bei Pausanias erwähnte Textpassage für eine Rekonstruktion aufschlussreich.⁵⁴ Dieser spricht von einem Kampf gegen die Giganten oder einer Schlacht gegen die Amazonen, wobei die Beschreibung als πόλεμος und μάχη („Schlacht“ oder „Kampf“) dahingehend interpretiert werden könnte, dass eine solche Szene tatsächlich dargestellt gewesen war. Zudem wäre der enorme Umfang des Monuments bei einer solchen Vielzahl von Skulpturen und deren reliefartigen Aufreihung zum einen etwas Herausragendes in der Kunst des späteren Hellenismus und würde so die Bedeutung des Monuments stark betonen, würden aber gleichzeitig den Vergleich zum Großen Fries des Pergamonaltars nahelegen, der seinerseits eines der bedeutendsten Monumente darstellt.

* * *

Feindbilder – Gegenbilder

Stets wurden die Figuren des Kleinen Attalischen Weihgeschenks oft als Gegenbilder und sogar Feindbilder der griechischen Kultur beschrieben. Was sind Gegenbilder einer Kultur bzw. was waren die Gegenbilder der griechischen Kultur? Die Wahrnehmung des Fremden ist zu einem Großteil durch die eigene Selbstwahrnehmung bestimmt: Denn nur durch den Vergleich mit den negativen Eigenschaften des Fremden können die eigenen Vorzüge hervorgehoben werden.⁵⁵ Nachdem der überlieferte Bestand als solcher auf seine bildlichen und ikonographischen Mittel hin, aber auch in seinem historischen Kontext näher untersucht worden ist, werden die Bilder aus denen das Kleine Attalische Weihgeschenk besteht, im Folgenden stärker auf ihren Ursprung hin betrachtet.

Als eine Mischung aus mythischen Gegenbildern und politisch geprägten Feindbildern stellt das Anathem eine Raum und Zeit übergreifende Darstellung der Niederlage aller

⁵⁰Smith 1991, 102; Grüßinger 2011, 513. Pirson 2002, 75–76 und Cain 2006, 86 führen als Beispiel einen fragmentarisch erhaltenen Fries aus Ephesos an, der in der ersten Hälfte des 2. Jhs. v. Chr. entstanden ist und ebenfalls mit den Siegen über die Galater in Zusammenhang stehen könnte. Hier zeigt sich ebenso ein Bild der Überlegenheit der zahlenmäßig unterlegenen griechischen Krieger gegenüber den sich ungeschickt verteidigenden Barbaren.

⁵¹Andreae 1998, 187; Andreae 2001, 168–171. Ebenso Hölscher 1985, 124–125 führt die von Andreae vorgeschlagene Rechnung vor (zwölf Olympische Götter plus Herakles, dabei hätte jeder mindestens einen Gegner, ergibt 26 Figuren pro Gruppe, bei vier Gruppen mit jeweils 26 Figuren ergäbe dies knapp über 100 Skulpturen), hält aber einen so großen Umfang des Monuments für unwahrscheinlich.

⁵²Korres 2004, 242–285. Stewart 2004, 186–195 stützt seine Rekonstruktion auf diese Funde, ebenso Cain 2006, 85 und Winkler-Horaček 2011, 142–143.

⁵³Stewart 2004, 195. Winkler-Horaček 2011, 142–143 übernimmt diese Rekonstruktion. Abbildung s. Stewart 2004, 194–196 Abb. 227–228.

⁵⁴Paus. I 25.2, Originaltext s. Anm. 5 auf Seite 36.

⁵⁵Dihle 2004, 21.

Feinde der göttlichen Ordnung und griechischen Kultur dar, die in der Unterwerfung der Galater durch die Pergamener gipfelte.⁵⁶ Bei den Griechen bildete sich schon früh ein Bewusstsein und ein Stolz für die eigene Kultur als Zivilisation heraus, die durch göttliche Ordnung und gemeinschaftliche Normen und Grenzen geprägt ist.⁵⁷ Das Wertesystem dieser Zeit war nicht durch ethnische Grenzen definiert,⁵⁸ denn auch dort, wo man auf nicht-griechische also demnach ethnisch fremde Kulturen wie zum Beispiel in Kleinasien stieß, fand ein reger Kulturaustausch statt.⁵⁹ Die Zeit nach den Dunklen Jahrhunderten waren nicht frei von Konflikten, doch waren diese von wechselnden politischen Zwistigkeiten und nicht von dauerhaft ethnischen Verfeindungen geprägt.⁶⁰ Diese Ordnung störende und gefährdende Einflüsse, aber auch im kulturellen Gedächtnis aus der gegenwärtigen Erlebniswelt verhaftete Erfahrungen von Kämpfen wurden auf mythische Gegenbilder projiziert. Der Kampf gegen die die Herrschaft der olympischen Götter bedrohenden Giganten ist dafür ein Beispiel.⁶¹ Darüber hinaus entwickelten sich auch Gegenbilder zu den sich mehr und mehr verbreitenden, allgemein griechischen Normen, wie etwa die festgeschriebene Aufgabenverteilung zwischen Mann und Frau. Die Darstellungen des Kampfes gegen die Amazonen als ein Volk, das außerhalb dieser Normen der menschlichen Gemeinschaft aller Griechen lebt und die Regeln der Rollenfestlegung verletzt, verbildlicht dieses.⁶² Als soziale Gegenbilder der griechischen Normen thematisieren sie eine Grundangst vor einer möglichen Umkehrung der gesellschaftlichen Ordnung.⁶³

Die Ambivalenz dieser Gegenbilder wird deutlich, wenn man ihre Entwicklung in klassischer und hellenistischer Zeit betrachtet: Die Giganten verlieren immer mehr ihre menschlichen Züge, verwildern zunehmend und entwickeln sich teilweise zu einer Art Mischwesen.⁶⁴ Auch das Bild der Amazonen verändert sich, wobei eine immer stärker werdende Betonung ihrer weiblichen Reize auffällt. Wie bei der Neapler Amazone werden sie auch schon in klassischer Zeit nicht mehr in Rüstung, sondern in kurzem Chiton, der von einer Schulter rutscht und die Brust darunter frei sichtbar macht, dargestellt. Bevor jedoch die Ambivalenz dieser mythisch allegorischen Gegenbilder im Bild so deutliche Ausprägung fand, waren diese als rein kulturelle Antithesen zur Sicherheit der eigenen Polisordnung oder der gesamtgriechischen Lebensordnung konzipiert.⁶⁵ Erst ein Ereignis, dass die griechische Ordnung erstmals als Ganzes tief erschüttern sollte, führte

⁵⁶Hölscher 1985, 129.

⁵⁷Dihle 2004, 23.

⁵⁸Hölscher 2000, S. 288 Anm. 3 betont dabei aber den Unterschied zwischen einer allmählichen Wahrnehmung ethnisch fremder Welten und der ethischen Ab-/Wertung als Gegenwelt.

⁵⁹Den Begriff des ‚Barbaren‘ gab es schon seit dieser frühesten Zeit, doch haftete ihm noch nicht die, seit der klassischen Zeit tradierte, negative Konnotation an, mit der er auch heute noch verbunden wird. Er entstand als rein lautmalerische Umschreibung für diese östlichen Völker, deren Sprache man nicht verstand (vgl. Hölscher 2003, 9–10).

⁶⁰Hölscher 2000, 288.

⁶¹Giuliani 2000, 264–267, beschreibt die Erzählung vom Gigantenkampf als eine genuin griechische Erfindung, ohne Parallelen im Osten, wie sie in vielen anderen Varianten der griechischen Mythologie auftauchen.

⁶²Hölscher 2000, 296.

⁶³Kaminski 1999, 109.

⁶⁴Zu der Darstellung von Giganten in Archaik, Klassik und Hellenismus: Giuliani 2000, 267. 277–279. Zu Zügen von Monstern in der Darstellung der Giganten: Schmidt-Dounas 1993.

⁶⁵Hölscher 2000, 300–301.

zu der Entstehung eines politisch motivierten Feindbildes, zu einer Ideologisierung des Gegensatzes zwischen der eigenen und der fremden Identität.⁶⁶

Durch die Bedrohung besonders Athens und Spartas durch die Perser und durch deren Niederlage 490 v. Chr. bei Marathon und 480/479 v. Chr. bei Salamis und Plataiai kam es zu herabsetzenden Darstellungen der Orientalen mit eindeutig negativer Konnotation. Ethnische Besonderheiten wurden genutzt und als negative Propaganda zu einer festen Ikonografie.⁶⁷ Die ursprünglich starke ideologische Aufladung der Feindbilder wurde jedoch mit abnehmender Aktualität ihrer politischen Hintergründe schwächer, sodass diese schon bald zu Bildern wurden, die als Gegensatz alles repräsentierten, was als un-griechisch galt. Hatten die Perserkriege für das Selbstbewusstsein der Griechen, besonders der Athener und für das Gefühl innergriechischer Solidarität zweifelsohne einen bedeutenden Aufschwung verursacht, hielt dieser nur so lange an, bis die Gemeinschaft wiederum Ende des 5. Jh. v. Chr. von Zwistigkeiten und Kämpfen untereinander überschattet wurde.⁶⁸

Mit der Eroberung des Perserreichs durch Alexander den Großen wurde die Kultur des Orients Bestandteil der griechischen Lebenswelt. Die ursprünglich politisch instrumentalisierten Feindbilder veränderten sich schließlich zu rein ideellen Feindbildern, die nur noch durch die kulturelle Erinnerung und nicht durch eine tatsächliche politische Situation lebendig erhalten wurden. Durch den Kampf gegen die Gallier in den darauffolgenden zwei Jahrhunderten wurde eines deutlich:

Der Feind ist alles Fremde – und wie die eigene Identität sich ändert, so ändert sich auch ihr Gegenpol.⁶⁹

Für die Ausprägung eines neuen Feindbildes in dieser politisch und geografisch veränderten Zeit lieferten die Galliereinfälle im 3. Jh. v. Chr. das ideologische Vorbild. Am stärksten nahm sich das anfangs noch kleine und den Seleukiden untergeordnete Pergamon dieses Feindbildes an, um damit seine aufstrebende Machtposition zu legitimieren. Seit spätklassischer Zeit hatte sich eine allen Griechen verständliche Kunstsprache entwickelt, die sich in hellenistischer Zeit weit verbreitete.⁷⁰ Es fällt auf, dass sich das Feindbild nicht nur in Bezug auf die ethnischen Unterschiede der Gallier zu den Persern verändert hat, sondern auch ikonographische Veränderungen zeigt. Die Nacktheit der Kelten ist beispielsweise nicht mehr Ausdruck einer physischen Leistungsfähigkeit, sondern einer unkultivierten Wildheit, im Kontrast zum griechischen Menschenbild.⁷¹ Diese Bildtraditionen und auch das neu entstandene Feindbild wurden im 2. Jh. v. Chr. politisch instrumentalisiert, um den König als siegreichen Feldherren zu feiern und den politischen wie kulturellen Machtanspruchs Pergamons zu legitimieren. Indem nicht nur die Galli-

⁶⁶Fless 2002, 60–61.

⁶⁷Zum Gegensatz der Physis in den Kampfdarstellungen zwischen Griechen und Persern, s. Hölscher 2000, 303–304.

⁶⁸Dihle 2004, 26.

⁶⁹Hölscher 2000, 305.

⁷⁰Andreae 2001, 36–39.

⁷¹Hölscher 2000, 304–305; Winkler-Horaček 2011, 142–143. Zum Erscheinungsbild der Gallier in der Schlacht s. Diod. Sic. V 30 sowie Polyb. II 28.8.

er als aktuelle Bedrohung der griechischen Welt⁷² in Form negativ konnotierter Barbarenbilder präsentiert wurden, sondern darüber hinaus die Giganten und Amazonen als mythische Gegner der zivilisierten Ordnung bzw. die Perser als myth-historische Exempla präsentiert wurden, verdeutlicht das Anathem sowohl die Stärke und Sieghaftigkeit der Pergamener als auch in einem übergeordneten Sinnzusammenhang die allgemeine Überlegenheit der griechischen Kultur.⁷³ Nach dieser Interpretation zeigt das Anathem nicht nur ein Bild gemeinsamen Sterbens der Unterlegenen, sondern eine Raum und Zeit übergreifende Darstellung der Niederlage aller unzivilisierten Kräfte.⁷⁴

Mit der geschickten Inszenierung dieser Schlachten an einem besonders exponierten Ort, der Akropolis von Athen, werden die Kämpfe Pergamons gegen die Gallier sichtbar in den mythologisch-historischen Kontext einer glorifizierten Vergangenheit gesetzt.⁷⁵ Die Aufstellung in direkter Nachbarschaft zum Parthenon, dessen Metopenfelder ebenfalls die Abwehr unzivilisierter Feinde zeigen,⁷⁶ schafft den Vergleich zwischen der Stellung Pergamons im 2. Jh. v. Chr. und der Athens im 5. Jh. v. Chr.⁷⁷ An diese klassische Propaganda knüpften die Pergamener bewusst an und erweiterten sie um die inzwischen ebenfalls mythisch-historisch verklärte und als vorbildhaft empfundene Vergangenheit des klassischen Athens.⁷⁸ Auf diese Weise stellten sie sich durch ihre Siegesdenkmäler in eine Reihe mit den Athenern und als legitime Nachfolger dieses Vorbilds. Dabei präsentierten sie sich diesen nicht nur als ebenbürtig, sondern diese an politischer aber auch kultureller Leistungen noch übertreffend.⁷⁹

Mittels seiner Kulturpolitik präsentierte sich Pergamon als das neue Zentrum griechischer Kultur,⁸⁰ das sowohl seine politisch-militärische Macht unter Beweis stellte, indem es die griechischen Staaten vor Eindringlingen von außen schützte, als auch die gemeinsame Kultur pflegte und zu neuer Blüte brachte und in diesem Sinne das Erbe Athens in hellenistischer Zeit weiterführte. Keineswegs ist das Kleine Attalische Weihgeschenk in Athen nicht alleiniger Ausdruck dieser ganzen Herrschafts- und Kulturpolitik, jedoch ein bedeutender Teil davon. Wie groß dessen Wirkung gewesen sein muss, zeigt dessen Rezeption in der römischen Kaiserzeit.

* * *

Zusammenfassung

⁷²Nach Polyb. XVIII 41.7 stellten die Kelten eine der furchtbarsten und kriegerrischsten Nationen in Kleinasien dar: also eine enorme Gefahr für die Griechen, die durch die Pergamener gebannt wurde.

⁷³Solche Gegenbilder entstehen meist aus einer Selbstreflektion heraus, das heißt, die negativen Eigenschaften des Gegenbildes verhaften in einem selbst. Durch den Vergleich werden die eigenen Stärken betont, da diese nämlich als dem Schwachen und Unzivilisierten überlegen erscheinen.

⁷⁴Hölscher 1985, 129.

⁷⁵Winkler-Horaček 2011, 143.

⁷⁶Zu den Parthenonmetopen u. a. Boardman 1992, 143–146. Die Ostmetopen zeigten in Zweikampfszenen den Kampf der zwölf Olympischen Götter gegen die Giganten. Auf den Westmetopen waren Kämpfe der Griechen gegen die Amazonen dargestellt. Es wurde der Vorschlag unterbreitet, dass auf der Westseite nicht Kämpfe gegen Amazonen, sondern gegen Perser dargestellt wären, weil keine weibliche Gestalt in den erhaltenen Fragmenten erhalten sei. Ebenso ist aber keine Figur in der typischen Ikonographie der Perser erhalten. Eine Darstellung dieser in der Mitte des 5. Jh. v. Chr. ohne Hosen wäre sehr ungewöhnlich, weshalb die Darstellung einer Amazonomachie wahrscheinlicher ist. Vgl. Harrison 1970. Außerdem zeigen auch die Metopen auf den übrigen Seiten mythische Themen. Auf der Südseite befanden sich Kampfszenen der Lapithen gegen die Kentauren, auf der Nordseite die Zerstörung Troias. Vgl. dazu Bäßler 2004, 128–129.

⁷⁷Winkler-Horaček 2011, 142–143.

⁷⁸Bäßler 2004, 29.

⁷⁹Smith 1991, 103; Winkler-Horaček 2011, 143.

⁸⁰Bringmann 1995, 68 bezeichnet sie als „Vorkämpfer des Hellenentums“.

Die Entwicklung von Feindbildern als politisch ideologisierte Gegenbilder fand nicht erst im Hellenismus statt, doch erst in dieser Zeit wurde ihr Potential, sie für die eigene politische Propaganda zu nutzen, in so hohem Maße ausgeschöpft, dass sie als Vorreiter für die römische Ideologie und sogar bis in die Moderne wirkten. Am Beispiel der Kleinen Gallier wird deutlich, wie sehr das Entstehen solcher Feindbilder von den jeweiligen politischen Umständen abhängt. Stellt der Feind keine Bedrohung mehr da, verliert das Feindbild seine politische Brisanz. Als Gegenbild stellen sie gleichzeitig eine Art Spiegel dar, denn über den direkten Vergleich mit dem Gegner wird ebenso eine Aussage über das eigene Bild geschaffen. Dieses rhetorische Mittel nennt man *Litotes*: Durch die Verneinung des Gegenteils wird die eigentliche Aussage verstärkt. Am präsentierten Beispiel zeigt sich, je drastischer die Feinde als barbarisch und unzivilisiert charakterisiert werden, umso stärker wird der Gegensatz zu ihnen betont. Die eigene Kultur wird als eine wohl strukturierte Ordnung dargestellt, in der durch ihre kulturellen Errungenschaften die gesellschaftlich tradierten Normen beachtet und eingehalten werden. Haben sich solche politischen Gegenbilder einmal etabliert und ein festes Feindbild geschaffen, können sie jedoch auch unabhängig ihres eigentlichen Entstehungshorizontes weiter funktionieren.

Am Beispiel der Kleinen Gallier wurde gezeigt, wie solche Bilder entstehen und ihre Konnotation erhalten und wie mit diesen gezielt schon bestehende ikonographische Mittel eingesetzt werden, um bestimmte Aussagen noch deutlicher hervorzuheben. Diese Beobachtungen richteten sich größtenteils auf den griechischen Kulturraum des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts. Aber auch die römische Bildsprache entwickelte sich parallel dazu und nicht ohne Überschneidungen. Das Weiterwirken der betrachteten Bilder in der Kaiserzeit, zeigt die Bedeutung und Langlebigkeit der Jahrhunderte zuvor entstandenen Ikonographien sowie ihre Verständlichkeit. Da der Kulturkreis der hier untersuchten Gegen- und Feindbilder die gesamte hellenistische und später auch römische Welt umfasste und damit ein Gebiet von enormer Größe beschrieb, wirken die Bilder in ihrer Gültigkeit beinahe unantastbar. Dennoch muss bedacht werden, dass es sich bei diesen um politisch ideologisierte Feindbilder handelt und damit immer um eine einseitig konnotierte Ikonographie. Solche Bilder, wie sie auch die Kleinen Gallier repräsentieren, waren immer politische Mittel der Herrschaftslegitimation und Präsentation der eigenen Überlegenheit gegenüber anderen – in politischer wie kultureller Hinsicht. Die Realität wird dabei stark zensiert und verzerrt wiedergegeben.⁸¹

Wertfreie Bilder gibt es nicht: Insbesondere Bilder, hinter denen sich eine politische Aussage verbirgt, sind subjektiv geprägt und besitzen einen entsprechenden Gegenpol. Der moderne Betrachter im Museum wird in den Kleinen Galliern keine politischen Botschaften mehr sehen. Dies liegt nicht daran, dass die Bilder an sich unverständlich geworden sind, sondern daran, dass sich unsere moderne Bildsprache und der gesellschaftliche Kontext stark verändert haben und andere Assoziationen hervorgerufen werden. Die heutigen Feindbilder gründen sich zwar teilweise auf die gleichen Grundzüge, zum Beispiel Unterschiede der Religion und der Riten sowie machtpolitische Ansprüche, stehen dabei aber im Rahmen gänzlich veränderter gesellschaftlicher Dimensionen. Die antiken

⁸¹ Mitchell 2003 führt Beispiele auf, wie die Siege über die Gallier in der historischen Überlieferung teilweise stark angepasst wurden um bestimmten politischen Ansprüchen gerecht zu werden.

Feindbilder werden oft in Bildern des Kampfes benutzt, wobei der Feind als der Unterlegende dargestellt ist und für die Betonung der eigenen Überlegenheit benutzt wird.⁸²

In unserer modernen Welt sind solche Bilder anders und sehr viel differenzierter konnotiert: So ist der Unterlegene überwiegend nicht Sinnbild der eigentlichen Bedrohung und verdient das ihm zugefügte Leid, sondern stellt das Opfer einer die Gesellschaft bedrohenden Gefahr dar. In modernen Medien sieht man Verletzte oder Tote als Opfer von Gewalt oder Terrorismus, oftmals werden die eigentlichen Urheber dieser Bedrohung jedoch in diesem Zusammenhang nicht direkt gezeigt. Doch auch die Dokumentation von Stärke gegenüber eben jenen, die die eigene Gesellschaft bedrohen, ist nicht in jedem Fall gerechtfertigter Ausdruck der Überlegenheit gegenüber den Feinden, da ein Missbrauch von Macht bzw. das Anwenden unverhältnismäßiger Gewalt gegenüber den besiegten Feinden nicht mehr den heutigen ethischen und moralischen Normen entspricht. Dies empfindet man selbst dann, wenn man sich auf Seiten der Sieger sieht.

Ein weiterer Ausdruck der veränderten gesellschaftlichen Bedingungen ist die zunehmende Abstraktion des Feindbildes. Wurden in der Antike konkrete ethnische Gruppen als Sinnbild gesellschaftlicher Bedrohung benutzt, wird man heute mit abstrakten Begriffen wie ‚Rassenhass‘ und ‚Terrorismus‘ konfrontiert. Aus dem Drang der Gesellschaft dieser allgegenwärtigen, aber nicht direkt sichtbaren Gefahr entgegentreten zu können, beginnt man heute oft zu schnell stark zu verallgemeinern und ganze ethnische Gruppen oder bestimmte Verhaltensmuster klischeehaft in ein Feindbild zu verwandeln. Motive von Gewalt, Unterdrückung und Niederlage sind an sich gleich geblieben, nur ihre Konnotation hat sich verändert, zum Teil sogar gänzlich verkehrt, weshalb es heute schwierig scheint, die Präsentation antiker Feindbilder als Ausdruck des Sieges zu deuten. Die antike Sichtweise, durch die Zurschaustellung der niedergeschlagenen Feinde die eigene Überlegenheit zu feiern, ist heute schwer nachvollziehbar, da sie heutigen moralischen und ethischen Grundsätzen widerspricht.

⁸²Zur Frage des Mitleids und der Anteilnahme zu solchen Bildern der Gewalt, insbesondere der Unterlegenen merkte Giuliani 2004, 15 an: „aus ästhetischer Perspektive wird derjenige, der Gewalt erleidet, immer und unvermeidlicher Weise sehr viel interessanter sein als derjenige, der sie ausübt.“

Abbildungen



Abb. 1: Gigant, Abgussammlung Berlin, Original Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Aufnahme: Henriette Engel.



Abb. 2: Toter Perser, Abgussammlung Berlin, Original Neapel, Museo Archeologico Nazionale.
Aufnahme: Henriette Engel.



Abb. 3: Toter Gallier, Abgussammlung Berlin, Original Venedig, Museo Archeologico.
Aufnahme: Henriette Engel.

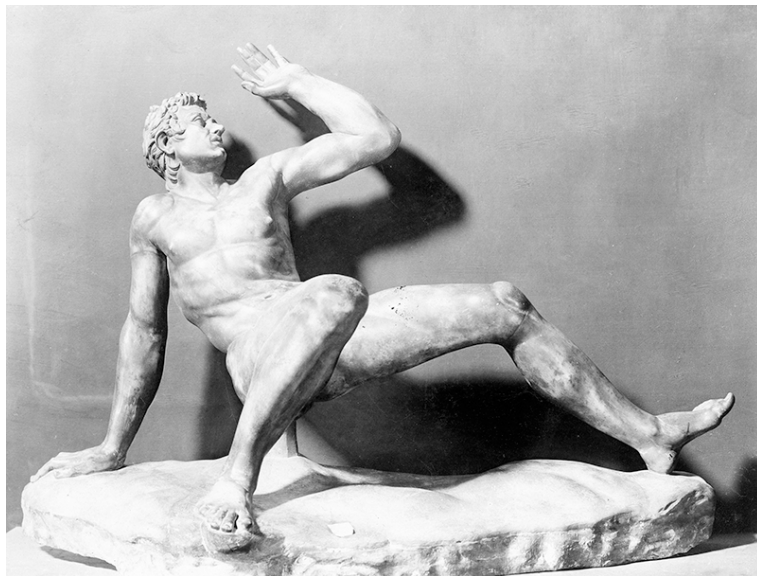


Abb. 4: Fallender Gallier, Venedig, Museo Archeologico. Fotopappe Winckelmann-Institut, Humboldt-Universität zu Berlin.

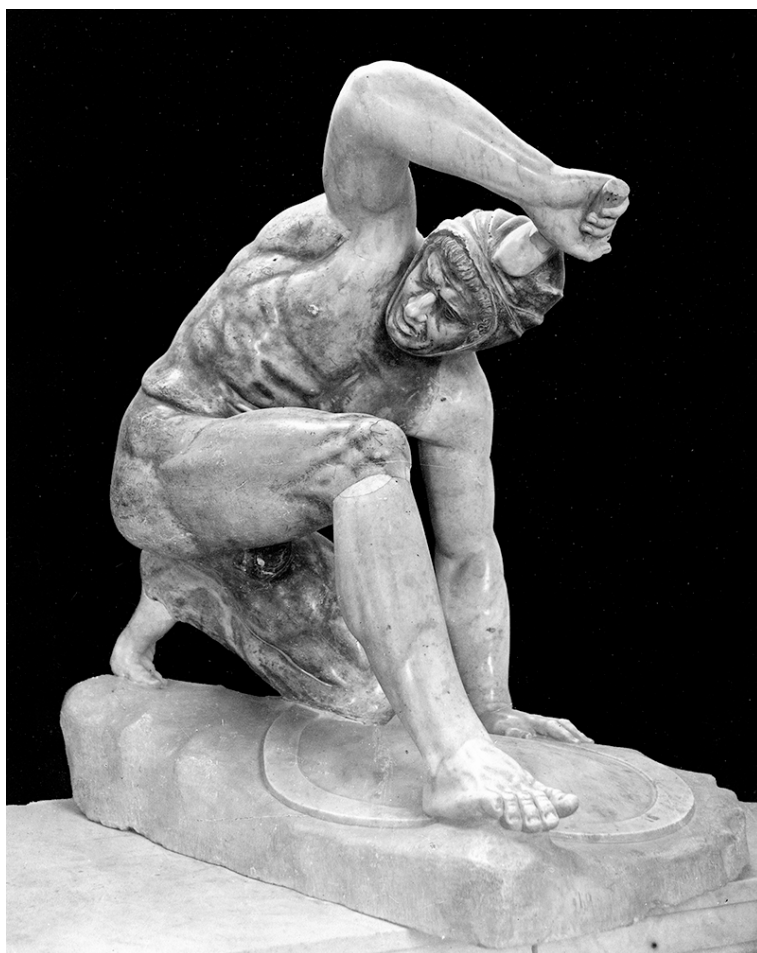


Abb. 5: Kniender Perser, Vatikan, Musei Vaticani, Galleria dei Candelabri. Fotopappe Winckelmann-Institut, Humboldt-Universität zu Berlin.



Abb. 6: Kniender Perser, Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke München (Inv. 748), Original Aix-en-Provence.
Aufnahme: Henriette Engel.



Abb. 7: Kniender Gallier, Venedig, Museo Archeologico. Fotopappe Winckelmann-Institut, Humboldt-Universität zu Berlin.

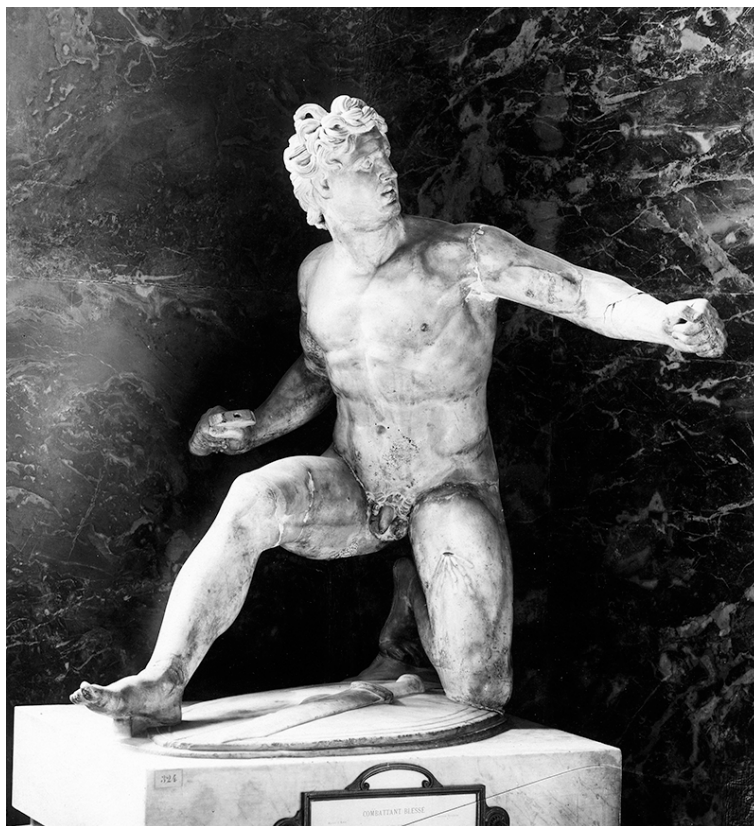


Abb. 8: Kniender Gallier, Paris, Louvre. Fotopappe Winckelmann-Institut, Humboldt-Universität zu Berlin.



Abb. 9: Sterbender Gallier, Abgussammlung Berlin, Original Neapel, Museo Archeologico Nazionale.
Aufnahme: Henriette Engel.



Abb. 10: Amazone, Abgussammlung Berlin, Original Neapel, Museo Archeologico Nazionale.
Aufnahme: Henriette Engel.



Abb. 11: Sterbender Krieger, Ostgiebel Aphaia Tempel, Glyptothek München.
Aufnahme: Henriette Engel.



Abb. 12: Sterbender Gigant, Ostfries Pergamonaltar (Apolllogruppe), Berlin, Pergamonmuseum; aus: Winnefeld 1910, Taf. 9.



Abb. 13: Triton und Amphitrite, Nordrisalit Pergamonaltar, Berlin, Pergamonmuseum; aus: Winnefeld 1910, Taf. 21.



Abb. 14: Dexileos Grabstele, Abgusssammlung Berlin, Original Athen, Kerameikismuseum.
Aufnahme: Henriette Engel.



Abb. 15: Schlafende Ariadne, Abgusssammlung Berlin, Original Vatikan, Musei Vaticani, Galleria delle Statue.
Aufnahme: Henriette Engel.



Abb. 16: Barberinischer Faun, München, Glyptothek.
Aufnahme: Henriette Engel.

Literatur

Abkürzung antiker Autoren
und Texte nach The Oxford
Classical Dictionary.

- Alscher, L. (1957). *Griechische Plastik IV. Hellenismus*. Berlin, 1957.
- Andreae, B. (1998). *Schönheit des Realismus. Auftraggeber, Schöpfer, Betrachter hellenistischer Plastik. Auftraggeber, Schöpfer, Betrachter hellenistischer Plastik*. Kulturgeschichte der antiken Welt 77. Mainz, 1998.
- (2001). *Skulptur des Hellenismus*. München, 2001.
- Bäbler, B. (2004). *Archäologie und Chronologie. Eine Einführung*. Darmstadt, 2004.
- Bienkowski, P. R. von (1908). *Die Darstellung der Gallier in der Hellenistischen Kunst*. Wien, 1908.
- Boardman, J. (1992). *Die griechische Kunst*. 2. Aufl. München, 1992.
- Bringmann, K. (1995). *Schenkungen hellenistischer Herrscher an griechische Städte und Heiligtümer 1: Zeugnisse und Kommentare*. Berlin, 1995, S. 66–68.
- Cain, H. U. (2006). „Das Bild der Kelten und Gallier in der archäologischen Forschung“. In: *Celtes et Gaulois, l'archéologie face à l'Histoire I: Celtes et Gaulois dans l'histoire, l'historiographie et l'idéologie moderne, Actes de la table ronde de Leipzig 16.-17.6.2005*. Hrsg. von S. Rieckhoff. Bd. 1. Collection Bibracte 12. 2006, S. 75–96.
- Cain, H. U. und S. Rieckhoff, Hrsg. (2002). *Fromm – fremd – barbarisch. Die Religion der Kelten. Ausstellungskatalog Universität Leipzig*. Mainz, 2002, S. 48–58.
- Dihle, A. (2004). „Die Begegnung mit Fremden im Alten Griechenland“. In: *Der Fremde – Freund oder Feind? Überlegungen zum Bild des Fremden als Leitbild*. Hrsg. von J. Dummer und M. Vielberg. Stuttgart, 2004, S. 21–42.
- Fless, F. (2002). „Zur Konstruktion antiker Feindbilder – Das Beispiel der 'Großen Gallier'“. In: *Fromm – fremd – barbarisch. Die Religion der Kelten. Ausstellungskatalog Universität Leipzig*. Hrsg. von H. U. Cain und S. Rieckhoff. Mainz, 2002, S. 59–70.
- Giuliani, L. (2000). „Die Giganten als Gegenbilder der attischen Bürger im 6. und 5. Jahrhundert v. Chr.“. In: *Gegenwelten zu den Kulturen Griechenlands und Rom in der Antike*. Hrsg. von T. Hölscher. München, 2000, S. 263–286.
- (2004). „Die Not des Sterbens als ästhetisches Phänomen. Zur Mitleidlosigkeit des antiken Betrachters“. *Pegasus* 6 (2004), S. 9–22.
- Grüßinger, R., Hrsg. (2011). *Pergamon. Panorama der antiken Metropole. Begleitbuch zur Ausstellung*. Petersberg, 2011.
- Harrison, E. B. (1970). „Rezension zu F. Brommer, Die Metopen des Parthenon. Katalog und Untersuchungen“. *The Classical World* 64 (1970), S. 60–61.
- Hölscher, T. (1985). „Die Geschlagenen und die Ausgelieferten in der Kunst des Hellenismus“. *Antike Kunst* 28 (1985), S. 120–136.
- (2000). „Feindwelten – Glückswelten: Perser, Kentauren und Amazonen“. In: *Gegenwelten zu den Kulturen Griechenlands und Rom in der Antike*. Hrsg. von T. Hölscher. München, 2000, S. 287–320.
- (2003). „Images of War in Greece and Rome: Between Military Practice, Public Memory, and Cultural Symbolism“. *The Journal of Roman Studies* 93 (2003), S. 1–17.
- Howard, S. (1983). „The Dying Gaul, Aigina Warriors, and Pergamene Academicism“. *American Journal of Archaeology* 87.4 (1983), S. 483–487.
- Kaminski, G. (1999). „Amazonen in hellenistischen Gruppen: Überlegungen zur Neapler Amazone des sogenannten Kleinen Attalischen Weihgeschenks“. In: *Hellenistische Gruppen. Gedenkschrift für Andreas Linfert*. Hrsg. von C. P. Bol. Mainz, 1999, S. 95–113.
- Korres, M. (2004). „The Pedestals and the Acropolis South Wall“. In: *Attalos, Athens and the Akropolis. The pergamene 'Little Barbarians' and their Roman and Renaissance legacy*. Hrsg. von A. Stewart. Cambridge, 2004, S. 242–285.
- Kunze, C. (2002). *Zum Greifen nah. Stilphänomene in der hellenistischen Skulptur und ihre inhaltliche Interpretation*. München, 2002.

- Künzl, E. (1971). *Die Kelten des Epigonos von Pergamon*. Würzburg, 1971.
- Mehl, A. (1999). „Philetairos. (2.) Begründer der Attaliden-Dynastie.“ In: *DNP*. 1999, Sp. 787–788.
- Mitchell, S. (2003). „The Galatians: Representation and Reality“. In: *A companion to the Hellenistic World*. Hrsg. von A. Erskine. Oxford, 2003, S. 280–293.
- Müller, H.-P. (2002). „Die Kelten aus Sicht der Anderen“. In: *Fromm – fremd – barbarisch. Die Religion der Kelten. Ausstellungskatalog Universität Leipzig*. Hrsg. von H. U. Cain und S. Rieckhoff. Mainz, 2002, S. 86–87, 180–200.
- Özgan, R. (1981). „Bemerkungen zum Großen Gallieranathem“. *Archäologischer Anzeiger* (1981), S. 489–510.
- Pirson, F. (2002). „Vom Kämpfen und Sterben der Kelten in der antiken Kunst“. In: *Fromm – fremd – barbarisch. Die Religion der Kelten. Ausstellungskatalog Universität Leipzig*. Hrsg. von H. U. Cain und S. Rieckhoff. Mainz, 2002, S. 71–81.
- Radt, W. (2011). *Pergamon. Geschichte und Bauten einer antiken Metropole*. 2. Aufl. Darmstadt, 2011.
- Schalles, H.-J. (1985). *Untersuchungen zur Kulturpolitik der pergamenischen Herrscher im 3. Jahrhundert v. Chr.* Istanbuler Forschungen 36. Tübingen, 1985.
- (2011). „'Wohltaten und Geschenke' – Die Kulturpolitik der pergamenischen Herrscher“. In: *Pergamon. Panorama der antiken Metropole. Begleitbuch zur Ausstellung*. Hrsg. von R. Grüßinger. Petersberg, 2011, S. 118–121.
- Schmidt-Dounas, B. (1993). „Anklänge an altorientalische Mischwesen im Gigantomachiefries des Pergamonaltares“. *Boreas* 16 (1993), S. 5–17.
- Schober, A. (1936). „Das Gallierdenkmal Attalos' I. in Pergamon“. *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Mitteilungen* 51 (1936), S. 104–124.
- Smith, R. R. R. (1991). *Hellenistic Sculpture: A Handbook*. London, 1991.
- Stewart, A. (2004). *Attalos, Athens and the Akropolis. The pergamene 'Little Barbarians' and their Roman and Renaissance legacy*. Cambridge, 2004.
- Strobel, K. (1999). „Kelten. (B.) Kelten in Kleinasien (Galatai)“. In: *DNP*. 6. 1999, S. 394–399.
- Wenning, R. (1978). *Die Galateranatheme Attalos' I. Eine Untersuchung zum Bestand und zur Nachwirkung pergamenischer Skulptur*. Berlin, 1978.
- Winkler-Horaček, L. (2011). „Sieger und Besiegte – Die großen Schlachtenanatheme der Attaliden“. In: *Pergamon. Panorama der antiken Metropole. Begleitbuch zur Ausstellung*. Hrsg. von R. Grüßinger. Petersberg, 2011, S. 138–143.
- Winnefeld, H. (1910). *Die Friesen des großen Altars*. Bd. 2. Taf. Altertümer von Pergamon 3,2. Berlin, 1910.
- Zimmermann, M. (2011). *Pergamon. Geschichte, Kultur, Archäologie*. München, 2011.